

LAS «ANOTACIONES» DEL BROCENSE. RETÓRICA E IDEAS POÉTICAS RENACENTISTAS

Pedro RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

A lo largo de las tres décadas que transcurren entre 1556 y 1587, Francisco Sánchez de la Brozas da a luz de las prensas una amplia serie de obras que, entre la gramática y la poética, tienen en común una atención más o menos directa al plano de la retórica, dentro de una actitud filológica y una consideración de la lengua que pueden considerarse como netamente representativas de la etapa terminal del Renacimiento español. Al margen del tradito *De auctoribus interpretandis*, de 1581, que puede considerarse efectivamente como una verdadera poética, pero cuya brevedad —apenas 28 páginas— no le permite desarrollar ideas personales que se aparten de los lugares comunes de la poética renacentista¹, cuatro títulos reclaman la atención si se pretende analizar el papel que la retórica desempeña en el conjunto de las ideas poéticas del maestro salmantino. En 1556, y con motivo del encargo que el Brocense recibe del claustro universitario de la enseñanza de las clases prácticas de retórica, aparece *De arte dicendi*, primer acercamiento sistemático a la disciplina de Cicerón y Quintiliano, que habría de cuajar, más de veinte años después, en el *Organum dialecticum et rhetoricum*, en el que granan intuiciones apuntadas en la obra anterior, respecto a la que se modifican ciertos planteamientos, alejándose de los esquemas tradicionales². En 1574 aparecen las *Obras del Excelente Poeta Garcilaso de la Vega, con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez*³, en las que el Brocense llevaba tiempo trabajando y que ofrece como la primera edición crítica y comentada de la obra del poeta del Tajo. Finalmente, en 1586 publica el ya catedrático de Retórica de la Universidad salmantina su redacción definitiva de *Minerva, seu de causis linguae Latinae*⁴, en la que, trascendiendo con mucho los

límites de un tratado gramatical latino, sienta las bases de una gramática general de orientación racionalista y mentalista tal como sería llevada a la práctica por los autores de Port-Royal y, más recientemente, por Chomsky. La diversidad de estas obras, como ramas que crecen en distintas direcciones, no debe ocultar la unidad del tronco común del que todas ellas arrancan ni, menos aún, la del suelo en el que arraiga éste. Tratados y anotaciones, retóricas, gramáticas y ediciones críticas⁵, textos en latín y en castellano, obras teóricas y de conocimientos aplicados, todos estos títulos quedan entroncados por la práctica universitaria salmantina, de la que nacen y a la que vuelven, dirigidos fundamentalmente a la docencia. Las dos redacciones de los tratados retóricos surgen vinculadas a las enseñanzas encomendadas al Brocense, como encargado de las clases prácticas (1556) o como catedrático (1573). La edición de Garcilaso se dirige a los estudiantes, para que dispongan de un texto en las mismas condiciones que el de las *Bucólicas* virgilianas, que por ese tiempo el Brocense leía en sus clases⁶. La *Minerva*, en fin, se encamina a elevar los estudios de Gramática en las aulas de la que el Brocense llama en su dedicatoria «Madre Academia». Es el espíritu que latía en estos claustros y que animó la obra de fray Luis de León y su círculo, el que habría de chocar durante décadas con el escolasticismo imperante, el que unió a la llamada «escuela salmantina» en torno al autor de las odas, el que, en definitiva, representó lo más granado del Renacimiento español. Si en poesía Aldana, Medrano o de la Torre sumaron sus obras a la creación lírica de fray Luis, la producción del Brocense en estas tres décadas representó la otra cara de la obra luisiana, la de la filología humanista, raíz fundamental de todas las obras reseñadas.

Las preocupaciones filológicas del Brocense se manifiestan en todas estas obras por la común atención a la retórica, eje central en *De arte dicendi* y objeto de debate en el *Organum*, perspectiva de análisis y valoración en las *Anotaciones* y capítulo culminante de la *Minerva*. Con esta atención a los problemas retóricos Sánchez no sólo se muestra como un cumplido humanista en la más pura tradición clásica o italiana. En el contexto de las ideas poéticas en España en este tercer cuarto del siglo XVI, el pensamiento retórico del Brocense constituye uno de los más claros índices de la actitud respecto a la poesía, en el momento en que entra en crisis y comienza a desvanecerse el modelo del Renacimiento español. Del ado de la creación poética el paradigma petrarquista con-

sagrado por Garcilaso es ultimado por el cancionero espiritual que componen las odas luisianas, por los mismos años en que preocupaciones poéticas diferentes impulsan la renovación estilística de San Juan y de Herrera, ambas surgidas de una problemática nueva en el enfoque de la lengua literaria y ciertos atisbos de elementos propios del Manierismo. Del lado de las formulaciones teóricas, los seis años que separan las ediciones de la poesía garcilasiana por el Brocense y por Herrera representan una barrera casi infranqueable para dos actitudes totalmente diferenciadas en su consideración de Garcilaso como el primer clásico de nuestras letras. Mientras que para el salmantino ello representaba la consagración de unos modelos lingüísticos, retóricos y poéticos, para el sevillano esta consideración afirmaba la necesidad de enfrentarse al poeta de las églogas con un sentido de emulación, es decir, de voluntad de superación, para establecer a partir de él nuevos caminos poéticos, caminos de renovación que apuntan hacia el Barroco y que, para algunos críticos⁷, constituyen ya el ámbito del Manierismo. Sánchez de la Brozas, por el contrario, se erige desde el final de su trayectoria en modelo arquetípico de la actitud renacentista.

En su estudio de la retórica del período áureo Antonio Martí resalta esta característica del Brocense como autor renacentista, sin que exista contradicción sustancial entre su primera afirmación de que en el Brocense «toda su obra y su espíritu pertenecen claramente al período del primer renacimiento»⁸, y su sentencia posterior de que con él acaba el Renacimiento español en lo que a retórica se refiere⁹. Por la primera aseveración se insiste en el pleno carácter renacentista de este autor, mientras que la segunda apunta a un dato cronológico, pues tras la obra del Brocense no podemos fechar ninguna otra retórica susceptible de inscribirse dentro del Renacimiento y en relación con sus ideas poéticas. En este hecho, que se confirma por completo si, en lugar de aislar las *Anotaciones*, las ponemos en relación con las demás obras mencionadas, podemos hallar la clave principal de un hecho que siempre se ha tratado de explicar con recursos bastante superficiales y elementales, pero que, en mi opinión, es el síntoma que revela un hecho trascendental. Me refiero al absoluto silencio que Herrera guardó en sus *Anotaciones* acerca de la obra que le precedió con pocos años de diferencia. Acudir al orgulloso carácter del cantor de Luz o a la irritación que le pudo producir ver menguada la originalidad de su propósito resulta una simplificación exce-

siva de la cuestión, al reducir una página decisiva de nuestra historia literaria a un rasgo de temperamento. Para evitarlo, debemos atender a cuestiones intrínsecamente literarias, las cuales parten del aspecto formal, pero no se limitan al mismo, en tanto que éste no es más que la manifestación de una determinada actitud, cuyo plano individual suele tener un correlato efectivo en el plano histórico. Así, los comentarios de Herrera presentan tales diferencias respecto a los del Brocense, que éstos no sólo no pueden ser considerados en absoluto como fuentes, sino que obedecen a un planteamiento sustancialmente distinto o, por ser más exactos, radicalmente opuesto.

Las diferencias formales entre ambos comentarios, apreciable ya en el número y extensión de las anotaciones, reflejan una profunda separación entre los planteamientos de uno y otro autor, entre sus actitudes respecto a la obra garcilasiana y entre los planteamientos teóricos que sustentan unos y otras y que corresponden a dos mundos poéticos que presentan una profunda separación. Gallego Morell sintetizó perfectamente en una feliz formulación estas diferencias sustanciales, al afirmar: «Las Anotaciones de Herrera son en un todo distintas a las del Brocense. El Maestro salmantino anotaba el soneto I ('Cuando me paro a contemplar mi estado') señalando —en su deseo de buscar las fuentes literarias del poeta— que Plutarco afirma algo parecido. Herrera, en cambio, siente la necesidad, al enfrentarse con esta primera composición, de establecer toda una teoría del soneto»¹⁰. Posiblemente el carácter meramente introductorio de las notas en que el crítico intercalaba esta breve nota limitó el desarrollo de tan certera visión, que no encontró más tarde campo para su desarrollo, pues la trascendencia de la edición herrreriana eclipsó la obra castellana, citada como precedente, pero ignorada y nunca contrastada críticamente con su pareja sevillana. Es más. Cuando este cotejo se esboza, no suele pasar de las fronteras que impone el tópico de la oposición de unas escuelas poéticas que parecen tener las vertientes de Despeñaperros como principales rasgos distintivos¹¹. Sin embargo, no estamos ante una simple diferencia geográfica, sino ante una distinción histórica, entendiendo ésta más allá de una cuestión de cronología: se trata de una diferencia de actitudes, que, apoyadas ciertamente en tradiciones literarias dispares, apuntan al paso de una etapa a otra dentro de la historia literaria. El ejemplo seleccionado por Gallego Morell es bien representativo, y la oposición que establece resulta claramente ilustrativa de lo que

separaba a ambos autores. El afán erudito del Brocense nada tiene que ver con la pretensión herreriana de replantear teóricamente el elemento esencial de un modelo poético, tanto en su plano de técnica formal como en el mundo poético y en la visión del mismo que a través del soneto se expresa. La referencia a Plutarco emparenta a Sánchez con los humanistas que iniciaron la labor filológica renacentista; la teoría herreriana del soneto deja entrever la renovación poética que se acerca con el Barroco. La realización de las notas distingue a uno y otro autor, pero especialmente lo hacen el uso particular de la retórica y las ideas poéticas que ésta manifiesta.

Ya desde la antigüedad clásica, como se aprecia en la obra de Aristóteles, retórica y poética constituyen dos disciplinas diferentes, pero con estrechas vinculaciones entre ellas. Concebidas como técnica y teoría, la primera depende en su formulación de las ideas que proporciona la segunda, mientras que ésta ha de plasmarse necesariamente a través de aquélla. Desde otro punto de vista, las relaciones son igualmente efectivas. Así lo señala Sánchez Salor en su estudio preliminar a la obra retórica del Brocense: «Las relaciones entre poética y retórica, entendida la primera como teoría literaria sobre la poesía y la segunda como teoría literaria sobre la prosa, fueron siempre muy estrechas ya desde la antigüedad: el poeta debía tener en cuenta preceptos y normas estéticas que coincidían con las del prosista»¹². Continúa este autor señalando una serie de ejemplos del siglo XVI, como las obras de Vida y Minturno, en los que las «artes poéticas» tienen como base los preceptos de la retórica. Dicha unión se hace patente en la obra del Brocense de forma muy característica, pues, salvo en la primera edición (1556), en todas las ocasiones en que se publica su *De arte dicendi* en el siglo XVI (1558, 1569 y 1573), lo hace acompañando un comentario al *Ars Poetica* de Horacio. Con ello queda de manifiesto la relación entre ambas facetas de las ideas literarias, pero también cuál era la principal fuente de las ideas poéticas del Brocense y la tradición renacentista en la que se inscribían.

Uno de los problemas fundamentales de la retórica española durante el siglo XVI¹³, como manifestación de una preocupación esencial de la poética renacentista, es la cuestión de la *imitatio* y la determinación de los modelos a imitar. Las décadas iniciales de la centuria conocieron el debate entre la imitación simple y la

compuesta¹⁴, que en la prosa giró en torno al patrón ciceroniano: ¿se debía seguir exclusivamente el modelo ofrecido por el orador latino o había que escoger lo mejor de todos los rétores y oradores clásicos? A este dilema responde inicialmente el Brocense, movido por la influencia erasmista y en línea con lo propuesto por Luis Vives¹⁵, optando por una posición de anticiceronianismo, que habría de matizarse más tarde en la actitud respecto al latín hablado que manifiesta en la *Minerva*. Frente a la actitud mantenida apenas dos años antes por Fox Morcillo en su *De imitatione*, en defensa de la imitación simple, que para el sevillano, consiste en «eius auctoris, quem approbes, spiritum, mores ingeniumque induere, & cum hoc simul cogitandi loquedique forman exprimere»¹⁶, el Brocense insistía ya desde el segundo prólogo de su *De arte dicendi* en la necesidad de variadas lecturas, en la frecuentación de autores diversos, junto a los preceptos y la disposición natural: «Nom tamen perfectum polliceor oratorem; id namque non solis et nudis praeceptis constat, sed varia lectione, maxima exercitatione, egregiaque natura»¹⁷. La preocupación por la *imitatio*, es decir, por los modelos a seguir, es lo que le lleva a primar en su tratado la parte dedicada a la *inventio* sobre los demás planos de la retórica. Si bien en esta obra admite la *inventio* como parte de la retórica, deja explícito que aquella corresponde especialmente a la oratoria, siendo la elocución la parte específica de la retórica. Esta idea cuaja de modo definitivo en el *Organum*, centrado en la delimitación de los campos de la dialéctica y la retórica. En esta obra el Brocense deslinda explícitamente el campo de la dialéctica —o lógica—, al que corresponde la *inventio* y la *dispositio*, del de la retórica, al que sólo le corresponde la *elocutio* y la *actio*. Aunque señala que la diferencia entre dialéctica y retórica reside esencialmente en sus fines —el uso de la razón y el adorno del discurso, respectivamente—, la separación se hace más evidente cuando afirma: «Rhetor est qui orationem tantum tropis et figuris exornat, numeris condecorat atque apte et cum decoro exornata pronuntiat; orator vero ille tantum appellandus est qui in omnis disciplinarum genere sit versatissimus»¹⁸. La retórica queda, así, reducida en el pensamiento último de Brocense a la mera elocución, concebida como ornato del discurso.

En la obra de 1556 Francisco Sánchez definía claramente la elocución como adorno del discurso¹⁹, pero en el *Organum* esta definición se hace más explícita al inscribirse en un razonamiento

más elaborado, que supone la restricción del campo de la retórica: «Rhetorica est ars exornandae orationis, cuius duae sunt partes: elocutio et actio (...) Elocutio est orationis exornatio»²⁰. La retórica queda reducida a una mera técnica ornamental, separada, cuando no en una posición ancilar, de la construcción del discurso, en el que el papel fundamental corresponde a la *inventio*, regida por el principio de la *imitatio*. En ella radica el sentido recto del discurso, mientras que la elocución retórica incorpora un principio de desviación. Naturalmente, este concepto no alcanza el grado de definición y elaboración que entre los formalistas rusos alcanzó el concepto de «desvío» o «extrañamiento», pero no deja de tener una presencia activa en la concepción retórica del Brocense y en sus principios de clasificación de los elementos de la elocutio. Siguiendo un esbozo de los planteamientos gramaticales que van a fructificar en la *Minerva*, Sánchez parte de una distinción fundamental entre los recursos retóricos que afectan a las palabras aisladas y los que tienen una repercusión en la sintaxis. Así, denomina tropos a los que afectan a los vocablos individualmente: «Tropus est elocutio in singulis verbis, qua propria significatio in aliam mutatur»²¹. En oposición a éstos, define las figuras como los recursos retóricos que implican a grupos de palabras, alterando el plano sintáctico: «Figura est elocutio qua oratio a vulgari consuetudine mutatur»²². Ya sea a nivel semántico, ya sea a nivel sintáctico, el tropo y la figura comparten un valor definitorio: el de la transformación, pues ambas coinciden en separar el discurso retórico —en términos o en oraciones— de su sentido recto, es decir, en transformar el discurso retórico en un discurso desviado. El mentalismo de la concepción gramatical del Brocense se manifiesta ya en este primer tratado retórico, al distinguir entre figuras de pensamiento y figuras de palabras, señalando que aquéllas no se ven alteradas por la paráfrasis y éstas sí. La recuperación chomskiana de los planteamientos gramaticales del Brocense permite descubrir, desde la posición de la gramática generativa, unos atisbos de los conceptos de estructura profunda y estructura superficial en el pensamiento del maestro salmantino. Efectivamente, al indicar que la paráfrasis no altera la figura de pensamiento, el Brocense parece estar pensando en que ésta opera en una estructura profunda, separada de su realización verbal, que es el nivel en el que operan las figuras de palabras. Pero no es esta precisión gramatical la que me interesa destacar en este momento, sino sólo apuntarla para insistir, a partir de ella, en que Sánchez opera con

una visión de la lengua poética según la cual ésta se genera mediante una especie de reglas de transformación por las que se pasa de una estructura profunda a una estructura de superficie. En aquélla se generaría el discurso recto, y en ésta se introducirían las desviaciones que constituyen el discurso elaborado retóricamente. El primer plano es el que le corresponde a la *inventio* y es el más importante, mientras que el segundo, terreno de la *elocutio* y específicamente retórico, carece de la trascendencia de aquél²³.

La importancia de la *inventio* no es una novedad en el planteamiento retórico del Brocense, sino que se manifiesta como una constante en la retóricas españolas del XVI, algunas muy cercanas cronológicamente a la obra del maestro salmantino, como la *Rhetorica en lengua castellana* (1541) de Miguel de Salinas, o las *Institutiones oratoriae* (1552) de Pedro Juan Núñez y, más tarde, en la *Institutiones oratoriae* (1578) de este mismo autor²⁴. Tampoco es completamente original su consideración de la *elocutio*, tal como se manifiesta en la *Minerva*, donde el lugar que se concede a la retórica no difiere esencialmente del que le concedía la gramática tradicional, aunque el Brocense se separe de ésta en el tratamiento que le da a esta parte del análisis gramatical. Para el autor de la *Minerva* la retórica viene a constituir una suerte de análisis gramatical, a partir de las propiedades establecidas previamente con carácter general, de un nivel de lengua especial, secundario, que es el que determina el desvío retórico. De este modo, la retórica pierde su inmanencia y se integra con valor funcional como último libro de la *Minerva*, como una especie de fino entramado en el que se recogen aquellas expresiones irregulares que escaparon a la malla tejida por la razón gramatical, respecto a la cual presentan un carácter de excepcionalidad. La misma clasificación de los fenómenos retóricos responde justamente a esta consideración de los mismos como desviaciones de orden gramatical, fundamentalmente sintáctico, por lo que las clases se establecen en orden a la irregularidad de construcción que muestra el sintagma o la proposición, no la palabra aislada. Como la elipsis se presenta como el fenómeno fundamental para explicar la mayor parte de las formas desviadas, también se convierte en el principio estructurador de la clasificación de las figuras.

Subordinada la retórica a la gramática, como en el *Organum* lo fuera a la dialéctica, utilizando principios de gramática racional-

lista como criterio definidor y marginando cualquier pretensión de orden estético o expresivo²⁵, en la *Minerva* manifiesta el Brocense, paradigma último del humanista del Renacimiento, su desinterés por la lengua poética, su marginación de los problemas lingüísticos que plantea cualquier posible renovación de los modelos poéticos. Una de las cuestiones centrales que se suscitaba en las letras castellanas del tercer cuarto del siglo XVI se muestra totalmente ausente de las obras retóricas del principal de los humanistas de la época, curiosamente al margen de los denodados intentos que en el mismo claustro salmantino llevaba a cabo fray Luis para actualizar los cánones de la prosa y el verso. Es cierto que habrá que esperar hasta 1604 para que Bartolomé Jiménez Patón dé a luz la primera retórica castellana en sentido pleno, ausente por completo en la centuria anterior. Como señala Rico Verdú, en el siglo XVI no existe ninguna retórica que podamos calificar como castellana: hay varias escritas en lengua vulgar, pero, salvo las dirigidas al púlpito, ninguna tiene como fin dar normas para escribir en romance, como paradigmáticamente muestra la *Rhetórica en lengua castellana* de Salinas, escrita, según su propio autor, para que los no versados en el latín puedan entender las obras retóricas de los clásicos²⁶. No obstante, frente a este desinterés en el plano teórico existió un pujante movimiento de defensa del vulgar y de intentos de asentar una lengua literaria romance, dando lugar a un interesante debate²⁷ que constituyó una línea medular en el desarrollo de nuestras letras, en algún aspecto de la cual no estuvo completamente ausente nuestro autor²⁸. Pero el Brocense, como todo el Renacimiento, habría de debatirse entre dos polos de atracción, el de la latinidad y el de la lengua nacional, el de la filología clásica y el de la poética romance.

Con sus ediciones anotadas de Garcilaso y Juan de Mena Sánchez está contribuyendo, indudablemente, a la consagración de estos autores como auténticos clásicos e, implícitamente, reconoce en el romance castellano un modelo de lengua poética digno de imitación. Sin embargo, el Brocense no pasa de esta constatación y no sólo no acomete un análisis retórico de esta lengua, sino que se cierra a cualquier perspectiva de renovación. Cuando se enfrenta a la elaboración de un tratado retórico, en el *De arte dicendi*, se orienta fundamentalmente hacia la oratoria²⁹, lo escribe en lengua latina y sobre la lengua latina y lo propone como una guía para el análisis literario de los clásicos, como una técnica de interpretación de los *auctores*, pero no como una propuesta creati-

va que sirva para desplazar el criterio de *auctoritas* por medio de la emulación, clave del desarrollo de la lengua literaria castellana durante el siglo XVI. Y cuando acomete la elaboración de una gramática razonada lo hace persiguiendo la latinidad, propuesta como una instancia intangible, separándose completamente del enfoque gramatical desarrollado a partir de Nebrija, orientado hacia la lengua romance y destinado a perfeccionar su uso. En el tratamiento retórico o gramatical de las lenguas vernáculas por los autores renacentistas prima de manera esencial la preocupación por la claridad de las mismas, por alcanzar el ideal estético de naturalidad y por poner la lengua al alcance de toda comunidad. De esta línea se apartan las pretensiones elitistas que subyacen en el planteamiento de la *Minerva* y su recuperación de la latinidad, reservando la lengua a su uso escrito por parte de los autores cultos, en oposición a los iniciales planteamientos de corte erasmista de la actitud lingüística del Brocense. A la persecución de las reglas de la latinidad subordina la *Minerva* su particular teoría retórica, basada en una idea del desvío lingüístico, por la que la lengua literaria representa una irregularidad que hay que reducir desde su planteamiento racionalista, y con la que llega a su más clara definición el abandono de todo interés en el Brocense por los problemas suscitados por la lengua poética, su naturaleza, su realización en las letras castellanas y su posible renovación.

La consideración del lugar de la *elocutio* es completamente significativa de esta actitud. La actitud se encontraba bastante generalizada en las retóricas de la época, coma ya he apuntado, especialmente por su sesgo hacia la oratoria, ya sea sagrada o forense, lo que hace que predomine en ellas los aspectos de la *inventio*, de la *dispositio* y hasta de la *dictio*, como imprescindibles para la recta construcción y exposición del discurso, relegando a la *elocutio* al plano ancilar del adorno. En la misma línea cabe señalar el proceso de inversión que se está produciendo en el orden de estudio de las disciplinas del *trivium*, que se mantiene aún en vigor a pesar de las acometidas de los *studia humanitatis*. Según Rico Verdú, en la práctica tuvo escasa repercusión este debate, pues siempre se siguió el orden tradicional, pero la disputa teórica alcanzó notable intensidad, interviniendo autores como Ramón Llull, Luis Vives, Francisco Decio, Zúñiga, Perpiñá o García Matamoros³⁰, entre los que se manifestó una actitud racionalista, que Sánchez debía compartir irremediabilmente, de dar prelación a la dialéctica y subordinar a ésta, como hace Zúñiga, la disciplina

retórica como una simple mecanismo de expresión. La falta de estimación teórica de la retórica coincide con el ideal de naturalidad que se impone en el plano de la práctica literaria y que conduce a las declaraciones de espontaneidad de Valdés o Teresa de Jesús. Así, el Brocense no hace más que culminar con sus obras teóricas una actitud que en este nivel ultimaba su consolidación en las décadas centrales del siglo XVI, las postreras del Renacimiento español.

Desde su inicial obra retórica hasta el tratamiento que a esta disciplina le da en su *Minerva*, el Brocense deja bien patente que sus preocupaciones no se orientan hacia el orden estético, considerado como una cuestión de adorno superficial e, incluso, como una desviación irregular de la norma. Es precisamente ésta la que centra el interés del humanista, preocupado por alcanzar un ideal de perfección gramatical y hasta trascenderlo en pos de la auténtica latinidad, entrevista en la frecuentación de los grandes autores. En estos dos elementos radica justamente el clasicismo del profesor salmantino. La concepción de la lengua literaria como un *sermo ornatus*, en el que se distinguen perfectamente el fondo y la forma³¹ y donde ésta es considerada como fruto de una adición, como una serie de componentes añadidos —los tropos y figuras retóricas—, cuya belleza puede resultar incompatible con la expresión de la verdad. El desdén por el *ornatus* y el interés por el *sermo* están directamente relacionados con la postergación de la *elocutio* en favor de la *inventio* y la *dispositio*, mientras que la importancia concedida a los modelos se encuentra en la base del hecho de que éstas últimas se encuentren regidas por el principio de la imitación. Por todos estos motivos, el Brocense, que ya hemos visto profundamente entroncado en las actitudes renacentistas, se inscribe de lleno en el paradigma clasicista, que se refleja con toda nitidez en la disposición que este autor adopta ante la poesía y que, tratado como en su propia creación lírica, se pone de relieve en sus *Anotaciones* a Garcilaso y en la consideración del papel de este poeta en el desarrollo de la lírica castellana.

En el centro de la trayectoria que va desde *De arte dicendi* al *Organum* y de éste a la *Minerva*, publica el Brocense su edición de Garcilaso, en un momento que representa, además de un apogeo de las ideas teóricas del catedrático de retórica en Salamanca, una cumbre de popularidad para el cantor de Elisa y su consagración como el primer poeta clásico de la literatura castellana. A su

obra se enfrenta Sánchez con una preocupación netamente filológica. Junto a la labor de crítica textual que lleva a cabo para intentar depurar unos poemas sometidos a un prolongado riesgo de deturpación por su transmisión manuscrita y su *editio princeps* con carácter póstumo y sin unos cuidados fiables, el Brocense sigue el modelo humanista de escolios y anotaciones críticas que el Renacimiento italiano había dedicado a los autores clásicos en lengua toscana, los trecentistas Dante y Petrarca y los casi contemporáneos Ariosto y Sannazaro. El objeto de esta labor editorial es, pues, fijar y explicar unos textos, pero esta explicación —que es lo que nos atañe como manifestación de unas ideas poéticas— lo será de los problemas que suscitan el interés de la poética de la época o que coinciden con las preocupaciones vigentes en torno a la creación y la lengua literaria. Como se puede suponer por la actitud sobre la retórica que he intentado mostrar en el Brocense y los autores de este último Renacimiento y como se desprende del conocimiento de las *Anotaciones*, los problemas de la creación se imponen absolutamente sobre los de lengua poética o, lo que es lo mismo, la *inventio* desplaza por completo a la *elocutio*. Al iniciarse el último tercio de la centuria nos encontramos con el definitivo asentamiento del petrarquismo hispano, con su momento de plenitud y madurez, tras haber superado y asimilado los recelos y polémicas iniciales. Acalladas las voces discordantes de autores como Castillejo y Silvestre, el debate en torno a la poética petrarquista se traslada de sus aspectos formales —como retórica o versificación— hacia las cuestiones de preceptiva y estética³². En estrecha relación con esta coyuntura de las ideas poéticas, el Brocense prescinde en sus *anotaciones* a la obra poética que se porpone como modelo de todo elemento de análisis retórico, mejor dicho, de cualquier apelación al nivel de la elocución, rechazando incluso la postura adoptada años atrás al proponer su *De arte dicendi* como una técnica de análisis literario destinada a poder leer dignamente la obra de los poetas. Salvo muy contadas excepciones, la práctica totalidad de las 259 notas críticas incorporadas por el Brocense remiten al proceso de la *inventio* y presentan éste regido por el principio de la *imitatio*, que es el que se consagra en su formulación teórica en estas *Anotaciones*.

El principio poético de la imitación se constituye de este modo no sólo en la idea central del criterio anotador del Brocense, sino en el eje de las ideas poéticas que su edición propugna y que son las que se mantienen vigentes hasta esta etapa terminal

del Renacimiento dentro del paradigma más estrictamente clasicista, el mismo que llevaba a su plenitud creativa el conjunto de odas y paráfrasis luisianas. En este paradigma clasicista, como canon estético y como modelo teórico, es donde se sitúa la concepción retórica del Brocense como desarrollo de sus ideas poéticas, de unas ideas poéticas renacentistas que se proyectan en las *Anotaciones* en todos y cada uno de sus planos: el del sentido y la estructura de las mismas, en el concepto de imitación en que se apoyan, en sus criterios para la fijación textual y en el propio concepto de lengua poética que de ellas se desprende.

La actitud que preside la anotación de los versos garcilasianos y hasta la propia estructura de la misma se encuentra directamente emparentada con la concepción que el Brocense declaraba poseer acerca de la funcionalidad de su primer tratado retórico. Para él, la intención didáctica de su *Ars dicendi* sobrepasaba el plano del conocimiento teórico para dirigirse hacia un fin práctico, el del conocimiento profundo de la obra de los poetas y oradores. Con este planteamiento el profesor de retórica daba muestras de una preocupación de índole esencialmente filológica, no poética. Se trataba de descubrir los mecanismos de creación de los autores, pero con vistas a su recto entendimiento. En este sentido, la labor está más orientada hacia el proceso de recepción que hacia el de creación, es decir, es el lector de los clásicos quien extrae la utilidad inmediata del análisis retórico, no el autor que pretende llevar a cabo su obra poética. Para esta labor de creación no queda más camino que el de la imitación de los clásicos. El sentido de las *Anotaciones* responde perfectamente a este planteamiento. La intención del editor es poner de manifiesto los mecanismos que gobernaron la creación garcilasiana, para que el lector pueda apreciar su genio poético en el dominio de la imitación, y los nuevos poetas puedan aprender del mismo o incluso tomar los textos de Garcilaso como modelo y someterse a su imitación. De ahí la regularidad estructural de los comentarios del Brocense, que se desarrollan con una gran linealidad siguiendo el texto garcilasiano, para detenerse en aquellos *loci* que provienen de las fuentes autorizadas, en este caso los autores latinos y toscanos. Lejos de la complejidad y diversidad de las anotaciones herrerianas, los escolios del salmantino se organizan como un estricto aparato erudito en el rastreo de fuentes y modelos, en el que el Brocense vuela no sólo sus enormes conocimientos literarios, sino también su

absoluto convencimiento de que en el uso de estos modelos reside la clave poética de la creación garcilasiana.

Siete años después de la aparición de sus *Anotaciones*, cuando éstas conocían su tercera edición y ya debía haberse desatado la polémica en torno a la edición herreriana ante la ofensiva tradicionalista de Damasio de Frías y al Prete Jacopín, el Brocense expone en su tratadito sobre poética sus ideas fundamentales sobre la imitación. El propio título de este opúsculo resulta sumamente indicativo del eje sobre el que giran las ideas poéticas de Sánchez, que vuelca en su concepto de la creación poética toda la carga de erudición, saber filológico y formación clasicista que se trasluce en el rótulo *De Auctoribus Interpretandis*. En estas páginas afirma que el fin que debe perseguir el poeta es la representación fiel de la naturaleza en cuanto a la esencia de lo que quiere describir, pero concediendo mayor libertad a los aspectos accidentales³³. Pero el camino que el catedrático de retórica salmantino propone no es la simple observación del natural, sino el conocimiento y el análisis de los autores clásicos, tal como indica el título del texto y tal como 25 años antes adelantaba en *De arte dicendi*, donde insistía en las lecturas variadas y en el constante ejercicio como exigencias de la creación. La imitación del natural, idea que arranca de Aristóteles y que se redefine bajo presión platónica, se separa en el Brocense de toda propuesta de empirismo y, como en casi todo el Renacimiento, se plantea como un seguimiento de los autores clásicos, pues, de acuerdo con las ideas neoplatónicas, ellos eran los que se encontraban más cercanos a la auténtica naturaleza y, consiguientemente, lo que mejor la imitaron. Griegos, latinos y también toscanos representan, pues, la vía de acceso a la naturaleza, según declara expresamente el propio Sánchez en la respuesta a los ataques que recibió su obra: «No estimo por buen poeta el que no imita los excelentes antiguos». En estas palabras se encuentra la formulación más ajustada del clasicismo renacentista, en el que se conjugan por igual posiciones aristotélicas y neoplatónicas. Vilanova señala que el Brocense entiende por imitación, no el concepto aristotélico de mimesis, sino la apropiación literal de versos, lo que merece más gloria que la creación original³⁴, pero debe matizarse esta rotundidad. En primer lugar, Sánchez se apoya para su teoría de la imitación en la doctrina contenida en los *Poetices Libri Septem* (1561) de Escalígero, que encierran en su comentario un desarrollo escolástico de la Poética aristotélica. La incorporación de materiales literarios precedentes,

por otra parte, representa una de las formas más plenas de cumplir con el sentido que Aristóteles le otorga a la imitación, como separación y diferencia del mundo de lo natural. Por último, el Brocense distingue perfectamente entre la imitación y la traslación literal, como se aprecia en la nota B-171³⁵, en la que comenta el verso de la égloga II «Y con el paso en que me ves, te juro»: «Hasta aquí ha imitado, o por mejor decir trasladado a Sannazaro, y este concepto está también en Sannazaro, mas de otra manera»; de un lado, la imitación, que es la reproducción del mismo concepto pero con una forma diferente, y de otro, la traslación o traducción, que implica una mayor fidelidad. Por el tono de las demás anotaciones y por la distancia que separa en general al texto de Garcilaso de los modelos propuestos por el anotador, podemos creer que el Brocense pensaba más en el primer tipo de imitación, cercano al concepto de emulación que señalara Menéndez Pelayo³⁶, que en el segundo, defendido por Vilanova. «Es curioso, sin embargo —constata José Almeida—, que a pesar de estar firmemente anclado en la tradición literaria de su tiempo, su obra no dejó de causar alguna controversia»³⁷. Efectivamente, las *Anotaciones* no tuvieron una acogida unánimemente positiva, y no faltaron las voces en contra, en un fenómeno paralelo al que se produjera en la década siguiente a raíz de la edición herreriana. Ni uno ni otro autor pudieron convertirse en expresión de un sentimiento unánime en un momento de profunda renovación de las ideas literarias y de una marcada crisis poética, la que da paso al Manierismo y el Barroco desde la culminación renacentista.

Los conceptos poéticos del Brocense, como el de la *imitatio*, a pesar de estar perfectamente integrados en el pensamiento renacentista y responder a toda una tradición de clasicismo, no debieron, sin embargo, estar tan generalizados como cabía esperar. Esta constatación insiste en la tesis de la existencia en la poética renacentista de dos corrientes paralelas, en ocasiones unidas en la obra de algún autor —Hurtado de Mendoza o Gregorio Silvestre, por ejemplo—, pero en general distantes, cuando no contrapuestas. Considerada por la crítica como más representativa de la actitud renacentista, discurre una corriente por cauces culturistas, buscando los meandros de la poética y la retórica clásicas y gobernada por la imitación de los grandes maestros de la antigüedad; en estrecha vinculación con el humanismo filológico, esta corriente se carga con tintes latinistas. Procedente de la Edad Media y con amplio desarrollo en el Barroco, resulta igualmente característica

de la época del Renacimiento³⁸ una corriente poética de corte popular y romance, mucho más despreocupada por las preceptivas clásicas y que, desde su carácter de tradicionalidad, se despegaba por igual de los ideales de imitación y de autoría individual. Bajo la sombra tutelar de las grandes cumbres que hoy estudia la historia literaria³⁹, esta última corriente mostró todo su vigor, más que en la tenaz resistencia de Castillejo a la implantación de los metros italianistas o en la anacrónica defensa de los metros tradicionales que lleva a cabo Gonzalo Argote de Molina en su *Discurso sobre la poesía castellana* (Sevilla, 1575; un año después de la edición de Garcilaso por Sánchez y sólo cinco años antes de que apareciera la de Herrera), en el notable fracaso editorial de la *Rhetórica* de Salinas, la primera escrita en romance, o en las voces contrarias que levantaron las ediciones comentadas de Garcilaso, tanto la salmanatina como la sevillana. La primera corriente, en la que, con sus evidentes diferencias, se movían Sánchez y Herrera, vio contrarrestada su relativa extensión con un escaso arraigo, que se manifiesta de manera paradigmática en la difusión de diccionarios que, a la manera de la *Officina poetica* o el *Epithetorum opus* de Ravisio Textor, constituían epítomes de erudición superficial, para el consumo y el exorno de unas obras con pretensiones cultistas, pero sin una sólida base de conocimiento de las letras clásicas. Frente a esta cultura de *vademecum* se opone la actitud elitista de las anotaciones del Brocense, quien (B-14) renuncia expresamente a relatar en su glosa las fábulas de Ícaro y Faetón, por considerarlas vulgares. La profunda solidez de las teorías retóricas y poéticas que sostenían cada una de las *Anotaciones* y el sentido mismo de la empresa habrían de chocar también de frente contra una lectura vulgar —no clasicista— del Renacimiento, que se expresa de forma perfecta en el soneto burlesco de Jerónimo de los Cobos sobre los latrocinios garcilasianos. Cuando el Brocense en el prólogo de la segunda edición de sus *Anotaciones*, donde defiende su concepto de la imitación como la clave de la verdadera poesía, recoge el guante, reproduce el soneto y lo invierte utilizando el mismo esquema de rima, está afirmando su profunda convicción en la teoría de la imitación y dando una prueba efectiva de la misma en tono paradójico, pues para él, en palabras de Vilanova, «la apropiación de versos ajenos, en especial si proceden de otras lenguas, es un arte que revela al poeta culto y que exige una consumada maestría, y en el mérito y dificultad de este arte estriba la importancia de la imitación»⁴⁰.

A la respuesta aguda del maestro salmantino se unió más adelante la contestación que, con el mismo pie forzado de la rima, urdió la pluma del vallisoletano Jerónimo de Lomas Cantoral, con su soneto que comienza «Aquel cuya virtud tu lengua infama», el cual es recogido y reseñado por Gallego Morell, señalando a la vista de la cadena de sonetos desatada por Cobos que en ellos se demuestra la vigencia de la poesía de Garcilaso por estos años y la pasión que despertaba ante los intentos de renovación poética⁴¹. En torno a los versos del toledano el Brocense plantea su ideal poético basado en la imitación, que en el prólogo a la segunda edición de las *Anotaciones* se convierte no sólo en un auténtico manifiesto de esta estética, sino también en una adelantada defensa de la doctrina de la erudición poética, en la que sí coincide con Herrera —aunque desde distintos conceptos de la *imitatio*— y en la que, conectando con las ideas de Escalígero, se convierte en un efectivo precedente de la obra teórica de Luis Carrillo y Sotomayor, que, como señala Angelina Costa, se sitúa al final de este camino como un auténtico hito en la encrucijada de las tres estéticas del período áureo⁴². Para Vilanova, «el cultivo sistemático de la inspiración artificial y literaria extraída de los más perfectos modelos de la antigüedad grecolatina y volcada en los poetas españoles hacia una denodada imitación de los poetas italianos, había de originar la constitutiva falsedad y amaneramiento de nuestros poetas del barroco, la aterradora repetición de tópicos y fórmulas estereotipadas, y la constante apropiación de temas e ideas de la tradición petrarquista que inspiran en su integridad el repertorio de los siglos XVI y XVII»⁴³. Tal era, en efecto, la propuesta estética del Brocense, pero no creo como Vilanova que éste sea el rasgo definitorio de nuestra poesía barroca, sino justamente el componente de la lírica renacentista que, defendida en las *Anotaciones* del Brocense, pretende invertirse desde las *Anotaciones* herrerianas, que adelantan en dos años el modelo ofrecido de manera práctica en *Algunas obras de Fernando de Herrera*, donde el cantor de Luz renueva, dentro del paradigma temático y conceptual del cancionero petrarquista —sólo roto con la innovación gongorina—, la lengua poética cultivada desde el primer tercio del siglo, la misma lengua poética que el Brocense seguía ofreciendo como modelo clásico en los versos de Garcilaso.

Son precisamente la actitud erudita y cultista con que el Brocense se acerca a estos versos y el ideal de imitación en que

los convierte los factores que, junto a la mentalidad filológica, impulsan la otra vertiente fundamental de su edición crítica, las enmiendas del texto garcilano. Aunque en proporción notablemente inferior a la de las notas eruditas, las que dan cuenta de la labor de crítica textual representan también una parte considerable de la labor filológica del Brocense, tal como se pone de manifiesto desde la portada de la edición, donde se mencionan las «anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez». Unas y otras forman las dos caras de una actividad crítica que responde a un planteamiento unitario: es necesario fijar el texto de Garcilaso para probar su imitación de los clásicos y también para que constituya un perfecto modelo para su imitación. De ahí la necesidad de explicar los pasajes oscuros y de corregir aquéllos que no resultan adecuados. Esta labor se presenta para el Brocense más ligada a la *inventio* que a la *elocutio*, pues, más que la perfección formal del verso o su valor estético, le interesa su sentido y su recta interpretación, para lo que no duda en acudir a paráfrasis y circunloquios. Curiosamente, el Brocense no suele acudir al testimonio de textos clásicos para enmendar a Garcilaso, sino que recurre a otros procedimientos de la crítica textual, desde la perspectiva de su rigor filológico o de sus ideas gramaticales. Un buen ejemplo del primero es la nota B-244, en el que se enfrenta con el ambiguo y discutido verso de la égloga tercera en el que se representa a la ninfa muerta comouna posible imagen del cadáver real de Isabel de Freire: Sánchez propone *ope ingenii* leer «igualada» en lugar de «degollada», atendiendo tanto a criterios historicistas —la muerte auténtica de la dama portuguesa— como a sus conocimientos de la lengua latina, recuperando la acepción de «amortajada» para el término que sugiere, aunque Herrera rechaza de plano esta lectura —posiblemente por razones de rivalidad—, A. Blecua la estima acertada y Rivers, en su monumental edición crítica, valora diversas posibilidades antes de asumir la lectura contraria⁴⁴.

No obstante, son los criterios gramaticales los que rigen la parte más significativa de las enmiendas del Brocense. En ellos el maestro salmantino mantiene la idea de que el texto poético supone una desviación respecto a la lengua práctica, que debe ser explicada o que se debe corregir para reducirlo a unos claros principios gramaticales. No faltan enmiendas propuestas sin ningún tipo de justificación⁴⁵, pero en general el Brocense acude a un principio bastante homogéneo y que es el mismo que constituirá el eje de la teoría gramatical de la *Minerva* y de su consideración de

los desvíos retóricos. La elipsis sirve para resolver mediante una explicación pasajes oscuros, que se aclaran mediante una paráfrasis en la que se suprime la elipsis; es el caso de la nota B-4 al soneto III, seguida casi literalmente por el comentario de Herrera. En otras ocasiones acude a la elipsis para justificar una enmienda textual, como se da en la égloga segunda (nota B-190), donde es seguido por Herrera y asumido por Rivers, que acepta su lectura. A la inversa, la apelación a la elipsis le sirve al Brocense para rechazar enmiendas anteriores, pues la explicación del texto original por medio de este recurso hace innecesario todo tipo de modificaciones; así actúa en la nota B-52 a la canción V, donde afirma: «Este lugar muchos le han querido enmendar por no entenderle», y a continuación ofrece su paráfrasis explicativa, que, aunque no logra convencer a Blecua, es aceptada por Rivers⁴⁶, tras haber sido asumida por Herrera. En esta paráfrasis Sánchez pone en juego sus nociones «transformacionales» de la creación poética, entendida como una estructura de superficie especial que expresa una estructura profunda susceptible de una distinta manifestación. Su voluntad de eliminar en lo posible las desviaciones que se introducen en la lengua poética motiva, en fin, su propuesta de reducir al máximo el hipérbaton —figura de palabra, es decir, específicamente retórica—, introduciendo simplemente una coma orientativa, como en el verso 90 de la elegía II (B-86), donde propone una variante ignorada tanto por Herrera como por Rivers.

En último lugar, podemos señalar cómo las *Anotaciones* y sus rasgos distintivos obedecen a una determinada concepción de la lengua vulgar y a la valoración de la misma como lengua poética. Para Rico Verdú la elección del latín en las obras de retórica del Brocense podría estar motivada, como en el caso de otros autores del humanismo español, por el convencimiento de que la retórica posee unas normas comunes a todas las lenguas, por lo que el latín se destaca por su carácter supranacional y extendido a un público más amplio⁴⁷. Sin embargo, no parecen ser éstas las ideas gramaticales ni los conceptos valorativos que se exponen en la *Minerva*, por lo que hay que considerar que el latinismo del Brocense responde a una arraigada convicción del humanismo clasicista en la superioridad de la lengua latina, en la que se sustenta el valor de la *imitatio* garcilasiana. Cerrando el Renacimiento, Sánchez reitera los planteamientos lingüísticos de Nebrija. Con Garcilaso la lengua poética castellana ha alcanzado su modelo más alto, obtenido por imitación de los autores latinos y toscanos. El

clasicismo del comentarista hará de esta otra un ideal a seguir, sobre la base teórica de que no es posible su superación. En el fondo de esta actitud no sólo subyace un cierto complejo de inferioridad de la lengua romance frente al latín, sino un ideal poético clasicista y retardatario, que se manifiesta en la propia creación poética del Brocense, hecha de paráfrasis y versiones de autores considerados clásicos, como Horacio, Petrarca y Ausias March. La ya mencionada composición hispano-latina es un indicio ejemplar de estas dos venas profundas de la actitud del salmantino respecto a la lengua poética.

En la posición opuesta se encuentra el planteamiento de que parten las *Anotaciones* herrerianas. Si el principio de emulación le concede al sevillano un sentimiento de la superioridad del castellano respecto del italiano e, incluso, del latín, también se manifiesta en su concepto de la lengua poética, que debe ser renovada mediante la superación de los modelos. Si Garcilaso representaba para el Brocense una meta, para Herrera supone un punto de partida. Esta oposición, que marca la separación entre Renacimiento y Manierismo, sintetiza la distancia entre uno y otro autor, que se desarrolla en todos los planos comentados hasta ahora, más allá de las diferencias apuntadas por la escasísima bibliografía sobre el tema⁴⁸. La enorme diferencia de extensión es un primer síntoma de la amplitud de aliento que separa ambas empresas. Herrera se eleva con sus 842 amplias anotaciones por encima de los límites de la mera erudición, para adoptar una actitud realmente innovadora, de revisión de los conceptos poéticos vigentes y de propuesta de nuevos dechados. Más que el conocimiento escolástico de fuentes y modelos, lo que le interesa al sevillano es el análisis del sentido que el uso de estas fuentes tiene en la creación poética, convirtiendo sus notas en una trascendental reflexión sobre los procedimientos de *inventio*, en la línea de la elaboración que el Barroco, a partir de la estética manierista, va a hacer de los modelos renacentistas. Como señala Elena Casas, «los temas del barroco son también los temas renacentistas, lo que varía es la forma de tratarlos»; para lo referente a los temas, «en el tratamiento de los tópicos renacentistas el argumento no interesa ya a nadie. Todo el mundo lo conoce de sobra después de llevar más de un siglo rodeado de Ulises, Ayaxes, Venus, ninfas, pastores, etc. Lo que interesa, lo verdaderamente nuevo y sorprendente es la manera de tratarlo. El universo clásico de representaciones se convierte así en un mero pretexto para la fabricación de un lujoso edificio

de palabras combinadas». El de la *elocutio* es el aspecto que le interesa tratar especialmente a Herrera: el de la renovación de la lengua poética que pueden propiciar las nuevas combinaciones de palabras, pues «en el aspecto estilístico, el Barroco supone un esfuerzo por ensanchar los límites del lenguaje poético»⁴⁹. De ahí la postergación de las fuentes clásicas y el final de su condición de modelos exclusivos: la osadía de Herrera llega al extremo de autorizar sus juicios con obras de poetas andaluces y con sus propios textos. La originalidad ha ocupado parte del lugar que venía ocupando la *imitatio*. Los comentarios de Herrera, más que en una mera ilustración de la poesía de Garcilaso, se convierten en una auténtica poética, cuyo carácter barroco los aparta del sentido de las *Anotaciones* del Brocense, de su concepto de la imitación y de sus preocupaciones de crítica textual, oponiéndolos radicalmente a su consideración de la lengua literaria.

Separadas por una quebra más profunda que la estricta cronología de seis años, las *Anotaciones* del Brocense mantienen su carácter plenamente renacentista, encorsetado en su tono erudito y de rigurosa crítica filológica. Por él, la amplitud de su saber y el conocimiento de las fuentes se erige en valor fundamental. Su descubrimiento constituye el núcleo de los dos con el sello de clásicos. Los ejemplos castellanos se omiten por completo, y este silencio absoluto apenas se ve roto por alguna cita de romanceamientos o traducciones, pero siempre sin mencionar a sus autores, pues estos textos no sirven para autorizar ninguna idea, no poseen la *auctoritas* de la clasicidad, otorgada por las cualidades de una lengua, no por los valores intrínsecos de un poeta. La excepción la representa la obra de Garcilaso, ante la cual el Brocense abandona unos prejuicios que hunden sus raíces en las ideas poéticas medievales y como filólogo esboza en sus «anotaciones y enmiendas» las líneas maestras de la crítica literaria moderna, la que se desarrolla a partir del Renacimiento. Sin embargo, es su mismo carácter renacentista el que le resta modernidad a la obra de Sánchez frente al paralelo empeño de Herrera. La reducción del salmantino al aspecto de las fuentes de la *imitatio* en el apartado de la *inventio* y su desdén por los aspectos netamente retóricos, en lo que se refiere al nivel de lo descriptivo, y su pretensión de consagrar un modelo poético ideal, ya en el plano de la valoración, oponen diametralmente sus *Anotaciones* a las de Herrera, que las silenció por razones de más calado que las del malsano orgullo personal o de escuela localista. En realidad, la poética herre-

riana supone precisamente la negación de los planteamientos en los que prácticamente se sintetiza y resume el eje central de las ideas poéticas renacentistas y su efectivo concepto de lo clásico.



NOTAS

1. *De Auctoribus Interpretandis sive De Exercitatione* (Antverpia, 1581). Véase Antonio MARTI, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 81-82.
2. Tanto *De Arte Dicendi Liber Vnus* (Salamanca, 1556), como *Organum Dialecticum & Rhetoricum* (Lugduni, 1579) se recogen en edición bilingüe en Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras I. Escritos retóricos*, introducción, traducción y notas de E. Sánchez Salor y C. Chaparro Gómez, Diputación Provincial de Cáceres, 1984.
3. Salamanca, por Pedro Lasso, 1574. Para las *Anotaciones*, véase *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
4. *Salmanticae*, apud Ioannem et Andream Renaut, 1587. Para la versión española, *Minerva o De la propiedad de la lengua latina*, introducción y traducción de Fernando Rivera Cárdenas, Madrid, Cátedra, 1976.
5. En 1579, y a la vista del éxito creciente de su edición de Garcilaso, el Brocense comienza a preparar una similar de Juan de Mena (1582), ya editada con comento por otro ilustre maestro salmantino, Hernán Núñez, el Comendador Griego (Sevilla, 1499).
6. Véase A. GALLEGO MORELL, «Introducción» a *Garcilaso...*, ed. cit., pp. 19-20.
7. Entre éstos se encuentran Azorín, Dámaso Alonso, Emilio Orozco y David Kossoff. Oreste Macrí, en cambio, sitúa a Herrera entre el Manierismo y el Barroco. Véase Emilio Carilla, *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*, Madrid, Gredos, 1983, p. 104.
8. A. MARTI, *ob. cit.*, p. 63.
9. *Idem*, p. 73.
10. A. GALLEGO MORELL, *ob. cit.*, pp. 38-39.
11. «El Brocense anota —continúa Gallego Morell—; Herrera, a pesar del título de su obra y de sus protestas cuando surge la polémica que ésta provoca, comenta ampliamente: su retórica es incontenible. No de otra manera Castilla y Andalucía se enfrentan con Garcilaso» (*Idem*, p. 39).
12. F. SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, *Obras*, ed. cit., p. 22.
13. Junto a éste, habría que destacar el problema de la oratoria sagrada, que centra la monografía ya citada de A. Marti, y el de la conjunción de la expresión de la verdad con el estilo bello. Véase E. SÁNCHEZ SALOR, *ob. cit.*, p. 12.
14. En la propia obra de Garcilaso se manifiesta vívidamente esta oscilación, sobre todo entre su etapa de imitación petrarquista y su etapa final, abierta a un abanico más amplio de influencias, como ha seña-

- lado Rafael Lapesa en *La trayectoria poética de Garcilaso*. Véase R. LAPESA, *Garcilaso: Estudios completos*. Madrid, Istmo, 1985.
15. Véase A. MARTI, *ob. cit.*, pp. 62 y 28.
 16. *Sebastiani Foxii Morzilli Hispalensis de imitatione, seu de informandi sylli Libri II*, Antverpiae, excudebat Martinus Nutius, 1554. Véase José RICO VERDU, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, CSIC, 1973, pp. 117-119.
 17. *De arte dicendi*, *ed. cit.*, pp. 36 y 38.
 18. *Organum*, *ed. cit.*, p. 182.
 19. En conjunción con la orientación oratoria de su tratado, el Brocense habla de *oratio*, no de *sermo*, por lo que, cuando traducimos esta expresión por «discurso», hay que entender que alude al sentido oratorio del término, no al sentido lingüístico gramatical.
 20. *Organum*, *ed. cit.*, p. 326.
 21. *De arte dicendi*, *ed. cit.*, p. 102.
 22. *Idem*, p. 112.
 23. Una buena prueba de este desinterés por los aspectos retóricos se encuentra en la renuncia expresa del Brocense a tratar el ritmo poético, tras haber apuntado la importancia de la concinidad, tan decisiva en la prosa de fray Luis, y haber aludido a los modelos de Gorgias e Isócrates, fundamentales para aquella. En definitiva, Sánchez contempla los mismos problemas y apunta las mismas soluciones que la cabeza del grupo poético salmantino, pero condeñándole distinta importancia.
 24. Véase J. RICO VERDU, *ob. cit.* De la *Rhetórica* de Salinas existe una edición reciente en Elena Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora nacional, 1980, pp. 39-200.
 25. Es significativa a este respecto la omisión de toda referencia a los tropos, considerados «partos monstruosos de los gramáticos» (*Minerva*, *ed. cit.*, p. 317). Sólo una ligera mención marginal a la sinécdoque surge entre la preocupación casi exclusiva por atender a las variaciones sintácticas —las figuras de palabras— y su posible explicación mediante reglas gramaticales.
 26. Véase J. RICO VERDU, *ob. cit.*, pp. 48-49.
 27. Traato este tema en «Sobre el debate de la lengua vulgar en el Renacimiento», *Crítica*, 38, 1987, pp. 15-44.
 28. Me refiero concretamente al fenómeno de las composiciones hispano-latinas, al que he dedicado recientemente mi atención («Composiciones hispano-latinas del siglo XVI. Los textos de Fernán Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales», *El Crotalón*, 3, 1988, en prensa) y al que el Brocense contribuye con su «Diálogo bilingüe», editado por Cristóbal Cuevas en su antología *Fray Luis de León y la escuela salmantina*, Madrid, Taurus, 1982, p. 132.
 29. Nótese lo explícito del título, donde aparece *dicendi* y no *scribendi*, en clara referencia a la retórica oratoria.

30. J. RICO VERDU, *ob. cit.*, pp. 50-51.
31. Recuérdese la diferencia que el propio autor establece entre las figuras de pensamiento y las de palabra, que hoy podemos poner en relación con una distinción entre estructuras profundas y de superficie, nociones transformacionales de fondo y forma.
32. Véase Antonio VILANOVA, «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en Guillermo Díaz-Plaja (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, t. III, Barcelona, Vergara, 1953, p. 571.
33. Véase A. MARTI, *ob. cit.*, p. 82.
34. Véase A. VILANOVA, *ob. cit.*, p. 573.
35. Sigo la denominación y el texto dados por A. Gallego Morell, *ob. cit.*
36. Véase M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1974, t. I, p. 733. Vilanova se opone a su interpretación en el pasaje citado anteriormente (nota 34).
37. JOSÉ ALMEIDA, *La crítica literaria de Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1976, p. 28.
38. Véase J. Manuel BLECUA, «Corrientes poéticas en el siglo XVI», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.
39. Para la diferencia entre el modelo elaborado por la historia literaria y la auténtica vivencia poética del Siglo de Oro, véase Antonio Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968, que sigue siendo fundamental aun teniendo en cuenta las objeciones planteadas por Pablo Jauralde Pou en «El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, I, 1982, pp. 55-62.
40. A. VILANOVA, *ob. cit.*, p. 573.
41. A. GALLEGO MORELL, *ob. cit.*, pp. 24-25.
42. Señala esta autora que «nuestro poeta ve en la dificultad la clave de la belleza y la perfección y (en él) el concepto de imitación tan exageradamente defendido por Escalígero y el Brocense tiene un sentido más literario e intelectual y se dirige a un ideal erudito y conseguible por el estudio» (Angelina Costa Palacios, *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*, Diputación Provincial de Córdoba, 1984, pp. 23-33).
43. A. VILANOVA, *ob. cit.*, p. 572.
44. Véase en Garcilaso de la Vega, *Obras completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia/Ohio State University Press, 1974, pp. 441-442, la extensa discusión sobre este verso, donde se recogen las opiniones del Brocense, Herrera y Alberto Blecu.
45. Véase B-177, donde propone sustituir en el verso 870 de la égloga II «nojoso» por «penoso», sin dar ninguna explicación. Aunque Herrera, Tamayo de Vargas y Azara siguen en sus ediciones esa lectura,

- Rivers la rechaza de plano y propone incluso una fuente petrarquesca de «nojoso», silenciada por los anteriores comentaristas.
46. Véase Garcilaso, *Obras completas*, ed. cit., p. 212.
47. J. RICO VERDÚ, ed. cit., p. 48.
48. Véase A. GALLEGO MORELL, *ob. cit.*, p. 40; y J. ALMEIDA, *ob. cit.*, pp. 27-35.
49. Para todas las citas, E. CASAS, *ob. cit.*, pp. 25-27. He reproducido en extenso sus palabras por su gran adecuación a los planteamientos de Herrera en oposición a los del Brocense.

